



HAL
open science

Vengeance, mimesis, et répétition : le paradoxe de Pyrrhus

Anny Crunelle Vanrigh

► **To cite this version:**

Anny Crunelle Vanrigh. Vengeance, mimesis, et répétition : le paradoxe de Pyrrhus. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 1997, CAPES 97, Celebrations and other essays, 13, pp.99-114. <hal-02348341>

HAL Id: hal-02348341

<https://univ-reunion.hal.science/hal-02348341v1>

Submitted on 5 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Vengeance, mimesis et répétition: le paradoxe de Pyrrhus

Sur fond de “crise sacrificielle”, *Hamlet* opère une rencontre de la vengeance et du théâtre autour du concept qui leur est commun: la répétition. En plaçant la *mimesis* au coeur de la vengeance hamlétienne, Shakespeare fait exploser en même temps qu’il l’illustre la *Revenge Tragedy*, soulignant la contradiction fondamentale entre vengeance et théâtre, et rendant au théâtre sa fonction sacrificielle initiale. Le problème de la vengeance dans *Hamlet* paraît s’articuler autour d’une dialectique entre répétition et représentation, purgation sanglante et purgation dramatique, où le théâtre met au jour les processus pervers de la répétition, souligne la faillite du sens qui en résulte pour accomplir enfin le rite sacrificiel dont son origine l’a fait dépositaire.

Le discours d’Ulysse dans *Troilus and Cressida* donne à la transgression et au désordre qui en résulte la même forme: l’abolition des différences et des hiérarchies qui fondent le sens¹:

¹ Il ne s’agit pas ici de poser le discours d’Ulysse comme fondement de l’ordre shakespearien, référence ultime et univoque. Il est bien entendu que les conditions du discours tout autant que le statut du locuteur en font un énoncé suspect dans le cadre de l’énonciation.

Take but degree away, untune that string,
 And hark what discord follows! Each thing meets
 In mere oppugnancy: the bounded waters
 Should lift their bosoms higher than the shores,
 And make a sop of all this solid globe:
 Strength should be lord of imbecility,
 And the rude son should strike his father dead:
 Force should be right; or rather, right and wrong
 (Between whose endless jar justice resides)
 Should lose their names, and so should justice too.
 Then everything includes itself in power,
 Power into will, will into appetite;
 And appetite, an universal wolf,
 So doubly seconded with will and power,
 Must perforce make an universal prey,
 And last eat up itself (*Troilus and Cressida*, I. 3).²

Là où la différence — *degree* — fonde l'ordre:

L'ordre culturel n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur "identité" qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres (Girard: 1972 76).

Son contraire institue le désordre, ainsi que le note Roger Caillois:

Tout mélange est une opération dangereuse qui tend à apporter de la confusion et du désordre, qui risque en particulier de brouiller des qualités qu'il importe de tenir séparées, si l'on veut qu'elles conservent leurs vertus spéciales. C'est pourquoi la plupart des interdits en vigueur dans les sociétés dites primitives sont en premier lieu des interdits de mélange (Caillois 26-7).

Que vienne à disparaître cette échelle des différences, "and hark what discord follows". Cette métaphysique du mal que le discours d'Ulysse pose dans l'abstrait, les tragédies la mettent en oeuvre. *Hamlet* plus qu'une autre est la pièce de l'abolition des différences, signalée à titre programmatique dès l'ouverture, lorsque les sentinelles échangent leurs rôles et que la relève s'approprie le "qui va là ?" du factionnaire.

² Toutes les références sont à l'édition New Cambridge.

Les personnages choriques, Marcellus d'abord, puis le messager de l'acte IV, soulignent le désordre du temps, devenu inapte à "distinguer le dimanche de la semaine . . . / Menant sous même joug la nuit avec le jour"³ (I. 1. 76, 78), et celui de l'espace lorsque l'audace de Laërte est comparée à la folie de "l'océan qui déborde ses rives" (IV. 5. 99)⁴.

Le désordre du macrocosme reflète les perturbations qui affectent le microcosme depuis le fratricide initial — qu'on entende par là le crime de Claudius ou celui de Caïn. Le texte revient sans cesse sur le fratricide originel, le crime de Caïn (I. 2. 105 ; V. 1. 65). Le meurtre de Claudius, suggère le texte, n'est que le maillon le plus récent d'une très longue chaîne. Ainsi, le discours du trône (I. 2) laisse-t-il transpirer sous la fatalité de la mort des pères la fatalité du fratricide. "From the first corse till he that died today" (105) tous les morts semblent avoir péri de la main d'un frère : le premier s'appelait Abel, le dernier, Hamlet. "This must be so". La mise sous rature du fratricide et sa réinscription en mort du père ne sauraient déguiser la nature du crime. On peut cependant dépasser le simple stade de l'analogie entre Claudius et Caïn. Ce que suggère le texte par ses renvois constants au premier fratricide, c'est que la crise initiale était déjà crise de la différence, car de façon axiomatique, toute violence naît d'une abolition des différences, abolition dont le couple fraternel est l'emblème quasi mythique, comme le suggère René Girard évoquant tous les Atrée et les Thyeste, les Etéocle et les Polynice, les Romulus et les Rémus des mythes fondateurs :

Le héros tragique par excellence n'est pas l'individu solitaire . . . mais le couple des frères ennemis. . . . Du fait qu'il est le plus étroit et le moins différencié dans la plupart des systèmes de parenté, le lien fraternel peut devenir une marque paradoxale d'indifférenciation, un

³ Hamlet, traduction de François Maguin, (Paris : Garnier-Flammarion, 1995).

⁴ La littérature n'est pas épargnée et il semble qu'y triomphe le mélange des genres, s'il faut en croire Polonius : "The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-historical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited" (II. 2. 363-66).

symbole de désymbolisation violente, le signe de la guerre confuse propagée par l'effacement de signes (Girard: 1990 334) ⁵.

Romeo and Juliet pose dès le premier vers du Prologue un principe semblable : les deux maisons, Capulet et Montagu, "both alike in dignity", signent l'entrée en violence par le seul effet de leur face à face spéculaire. Il n'est pas besoin de trouver à leur querelle un motif oublié dans la nuit des temps : "two", "both" et le presque redondant "alike" sont dès le premier vers les signifiants de la violence. Ainsi en va-t-il de Claudius et du Vieil Hamlet, lointains avatars d'Abel et de Caïn.

L'indifférenciation initiale engendre la violence, laquelle engendre à son tour toujours plus d'indifférenciation, l'inceste en étant le premier exemple dans le pièce. En épousant Gertrude, "our sometime sister, now our queen" (I. 2. 8), Claudius étend l'indifférenciation au champ des liens familiaux: il devient oncle et père, Gertrude à la fois mère et tante, Hamlet, neveu et fils. Le texte reflète ce coup de force par la prolifération dans le langage claudien "d'oxymores incestueux", célébrant non l'avènement, mais l'abolition du sens :

Therefore our sometime sister, now our queen
Th'imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With one auspicious and one dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife (I. 2. 8-14).

Hamlet le souligne avec l'ironie requise, lorsqu'il assimile inceste et bonne gestion: "The funeral baked meats / Did coldly furnish forth the marriage tables" (I. 2. 180-81), lorsqu'il redéfinit les liens familiaux par

⁵ La gemellité récurrente des Comédies relève de la même problématique. La crise de la différence doit se résoudre par une séparation, qui, obligation du genre, ne sera ni mortelle, ni sanglante : Cesario, dans *Twelfth Night*, figure de l'indifférencié confondant sous une seule identité les entités séparées que sont Viola et Sébastien, doit céder la place au frère et à la soeur retrouvés pour que l'harmonie finale soit restaurée. La violence masquée transparaît toutefois dans les images.

la supplémentarité —“my aunt-mother and my uncle-father” (II. 2. 344) —, ou lorsqu’il pervertit le syllogisme, figure de l’ordre s’il en est, pour généraliser le nom de “mère”, et parachever ainsi la contamination de l’indifférenciation en nommant sa source sexuelle et maternelle ⁶ :

Hamlet (à Claudius): Farewell, dear mother.

Claudius: Thy loving father, Hamlet.

Hamlet: My mother. Father and mother is man and wife, man and wife is one flesh, and so, my mother (III. 4. 45-9).

Avant même que soit officielle la mission de mettre un terme à cette confusion, le langage et la pensée hamlétiens s’attachent à entretenir les différences, en jouant avec les mots — “A little more than kin, and less than kind” (I. 2. 65) —, ou en soulignant avec une précision maniaque les distinctions que Gertrude a commodément oubliées:

Gertrude: Have you forgot me

Hamlet: Not by the rood, not so.

You are the queen, your husband’s brother’s wife,
And, would it were not so, you are my mother (III. 4. 14-16).

L’enjeu linguistique de l’indifférenciation se décide entre le génitif, mode du hiérarchique, et le trait d’union ⁷ (cette “union” dissoute dans le calice final et qui condense en une seule image les trois concepts liés de l’identité contre nature, du poison et de la dissolution). Dans la sémiotique dramatique il se joue entre deux portraits, que le vers de Shakespeare tire irrésistiblement vers la ressemblance (“this picture, and

⁶ Sur la mère comme origine de la contamination sexuelle, voir Adelman (12-21).

⁷ L’indifférenciation gagne la littérature et le discours critique de Polonius (II. 2) repose sur la prolifération des genres, leur supplémentation par le biais de traits d’union et l’usage de mots aussi marqués que “indivisible” et “unlimited” : “The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-historical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light” (II. 2. 363-66).

this”) au moment même où il les oppose pour prouver leur dissemblance ⁸ :

Look here upon this picture, and on this,
The counterfeit presentment of two brothers.
See what a grace was seated on this brow:
Hyperion’s curls, the front of Jove himself...
This was your husband. Look you now what follows.
Here is your husband, like a mildewed ear
Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
Could you on this fair mountain leave to feed
And batten on this moor? Ha? Have you eyes? (53-67)

La mort de Claudius, foyer et origine de la “contagion mimétique”, selon les termes de Girard, peut seule restaurer l’ordre. Mais le mode d’action imposé par le Spectre, la vengeance et le talion, c’est-à-dire le mode du même, paraît mieux fait pour accentuer la crise que pour y remédier.

Le talion de l’Ancien Testament [Lévitique 24, 17-23] instaure une justice du châtement dont se réclament le Spectre ⁹ de *Hamlet* avec tous ses homologues: le crime initial ne peut être effacé que par un acte identique. C’est l’identité qui fonde la justice. La Tragédie de la Vengeance greffe sur la loi du talion une esthétique de la répétition et de la réciprocité. Ainsi Claudius, comme sa victime, et de la main de celui qui porte son nom, meurt-il empoisonné, et deux fois plutôt qu’une. Après avoir été percé de la pointe mortelle destinée à Hamlet — “The point envenomed too! Then, venom, to thy work!” (V. 2. 301) —, il est contraint de boire la coupe qu’il avait destinée à un autre :

Here, thou incestuous, murderous, damned Dane,
Drink off this potion (304).

⁸ Voir Janet Adelman, qui, dans un cadre différent d’analyse, souligne les ressemblances entre Claudius et le Vieil Hamlet.

⁹ On se rappelle la façon dont *Romeo and Juliet*, par exemple, fait du talion le moteur du processus tragique déclenché par la mort de Tybalt. La loi du même est soulignée dans les énoncés parallèles de Lady Capulet avec leurs jeux anaphoriques “Romeo slew Tybalt, Romeo must not live” (III.1.172) et épanaleptiques: “For blood of ours, shed blood of Montague” (III.1.140).

L'éthique de la réciprocité est soulignée par Laerte:

He is justly served,
It is a poison tempered by himself (306-7).

et son esthétique l'est parfois par certains metteurs en scène soucieux des règles du genre: Hamlet, dans la mise en scène de Peter Hall, verse les dernières gouttes de poison dans l'oreille de Claudius, reproduisant la scène initiale ¹⁰.

Ethique et esthétique de la répétition ne sauraient dissimuler que la réciprocité reproduit la crise sacrificielle évoquée plus haut, en confondant dans un même geste le crime et son châtement dans un système où "right and wrong . . . / Should lose their names, and so would justice too". En imitant le crime initial, la vengeance efface la différence entre le juste et l'injuste, comme le note Catherine Belsey :

An act of injustice on behalf of justice, it deconstructs the antithesis which fixes the meanings of good and evil, right and wrong. . . . To uphold the law revengers are compelled to break it (Belsey 115-16).

C'est pourquoi la vengeance, écrit Girard, "fait partout l'objet d'un interdit très strict" :

La vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. . . . La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. . . . La multiplication des représailles met en jeu l'existence même de la société (Girard: 1972 31).

La vengeance prônée par l'Ancien Testament est fermement ancrée par le Nouveau du côté du crime. Elle est, dit Belsey, "always in excess of justice" (Belsey 113), dépassant en horreur l'acte qui la motive ¹¹ et plongeant le vengeur dans les abîmes (et les abymes) de

¹⁰ Royal Shakespeare Theatre, Stratford upon Avon, 1965.

¹¹ On peut noter au passage que le stratagème de Portia dans *The Merchant of Venice* s'appuie sur la supplémentarité dont parle Belsey pour invalider la

l'indifférencié, où s'abolit la distance entre vengeur et criminel. Hamlet ne saurait y échapper.

Ce que l'on nomme la "théorie de la contamination" du vengeur par le crime initial a permis de tourner le dos aux jugements tranchés et peut-être stériles qui voulaient, à toute force, faire du Prince une figure soit de la générosité, soit au contraire du nihilisme sans vouloir prendre en compte les mécanismes où s'inscrit son action. Maynard Mack a montré qu'il convenait d'être plus nuancé (Mack 502-23 ; Alexander ; Edwards 43-52). La contamination par le Mal est inscrite dans la définition même de la vengeance comme violence réciproque et se manifeste sous la forme de la supplémentarité relevée par Catherine Belsey qui veut que le châtement soit hors de proportion avec le crime qu'il veut effacer. *Hamlet* la met en oeuvre de façon tout à fait traditionnelle dans la scène de la Prière où le projet du Prince dépasse la seule réciprocité, lorsqu'il dit vouloir assortir la mort de Claudius d'une damnation éternelle. Il lui faut donc attendre, pour exécuter sa vengeance, un moment plus favorable,

... a more horrid hent,
 When he is drunk asleep, or in his rage,
 Or th'incestuous pleasure of his bed,
 At game a-swearing, or about some act
 That has no relish of salvation in 't (III. 3. 88-92).

Plus subtile est la façon dont *La Souricière* et le discours de Pyrrhus à l'acte II utilisent les fonctions spéculaires et spectaculaires du théâtre pour fusionner Hamlet et Claudius en une seule figure. *La Souricière*¹² reproduit le crime de Claudius, lui offrant un miroir dans lequel Hamlet attend que le roi se reconnaisse :

plainte de Shylock, opposant ainsi l'arithmétique de la justice privée à celle de la justice publique, mais aussi l'arithmétique du Théâtre de la Vengeance à celle de la Comédie. Le supplément en question est le sang, ce dont précisément justice privée comme justice publique s'efforcent de fixer le prix. Quant au Théâtre de la Vengeance, il a fixé une fois pour toutes le prix du sang à celui du succès.

¹² Le sous-titre du *Meurtre de Gonzague* s'inscrit dans la réflexion de la pièce sur le genre dans lequel elle s'inscrit. On sait que les protagonistes du Théâtre

I'll have these players
 Play something like the murder of my father
 Before mine uncle. I'll observe his looks,
 I'll tent him to the quick. If a do blench,
 I know my course (III. 1. 547-51).

Mais le meurtrier qui verse ainsi le poison dans l'oreille de sa victime est, clame Hamlet, un certain "Lucianus, nephew to the king" (III. 2. 221). "Neveu" et non "frère". La représentation fait oeuvre à la fois mnésique et prophétique, posant au centre de la pièce le meurtre passé et le meurtre à venir, le devoir de mémoire et le devoir de vengeance, l'image de Claudius penché sur le vieil Hamlet superposée à celle du jeune Hamlet se penchant sur Claudius. Mais elle fond surtout en une figure ambivalente le frère et le fils, le meurtrier et le vengeur, l'assassin et le justicier ¹³.

La tirade du roi de Comédie sur la mort de Priam, à l'Acte II, figure de façon plus complexe une ambivalence similaire. Hamlet, à l'arrivée des Comédiens, exige un aperçu de leurs talents sous la forme du récit qu'Enée fait à Didon du sac de Troie, "and thereabout of it especially where he speaks of Priam's slaughter" (II. 2. 404-06). Une fois encore, le miroir du théâtre, où Hamlet attend de voir un *exemplum* univoque lui montrant la voie de l'honneur et de la vengeance en la personne de Pyrrhus lavant dans le sang de Priam la mort de son père Achille, renvoie une image multiple et brouillée où victime et meurtrier, vengeur et assassin, échangent leurs rôles dans un vertige sanglant. Hamlet cherche dans l'exemple antique l'image d'un fils honorable (lui-même) vengeant d'une main sûre la perte d'un père sur la famille de son

de la Vengeance assouvissent la leur en impliquant les criminels dans la représentation d'une pièce dans la pièce, au cours de laquelle ils peuvent, sous couvert de l'action théâtrale, exécuter les coupables. Le théâtre y est donc traditionnellement un piège, une souricière.

¹³ Dans le triangle à double clé figuré par *La Souricière* (Old Hamlet et Gertrude face aux menées de Claudius, mais aussi proleptiquement Claudius et Gertrude face à la machination du neveu Lucianus-Hamlet), la reine seule garde immuablement son rôle, objet de la quête incestueuse du frère d'abord, puis du fils : "You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife" (III. 2. 239).

meurtrier (Claudius). Par le jeu des images (le sang, la nuit), des références apocalyptiques assimilant le vengeur à la Bête (“hellish”, “carbuncles”, “roasted”), et de l’effacement du mobile, Pyrrhus-Hamlet devient un boucher monstrueux sorti de l’Enfer (“hellish”), un tigre sanguinaire (“Hyrcanian beast”), bref, un autre Claudius, tandis que sa victime, vieux roi vénérable et chenu que ses forces trahissent, évoque davantage la figure paternelle du Vieil Hamlet que celle de son fringant assassin. Le texte miroite, donnant à voir derrière Pyrrhus, à la fois Hamlet et Claudius, Claudius et le vieil Hamlet derrière Priam, tel le nuage aux formes changeantes, successivement (ou à la fois ?) chameau, belette et baleine¹⁴. Le miroir que le théâtre présente à la nature lui renvoie l’image du vrai sous le réel, c’est à dire une image ambivalente, complexe, fuyante, où sans cesse affleure le refoulé. Le théâtre est la scène du Désir où Hamlet, sous le manteau de Pyrrhus et de Lucianus, n’en finit pas d’improviser sous le regard des Pères (Polonius, le Roi de Comédie, et plus tard Claudius) le texte éternel du parricide qui affleure sous celui de l’obéissance que représente Enée, fils soumis (au propre comme au figuré) à l’impératif pesant de la loi paternelle¹⁵ et qui, bien que narrateur du récit, ne parvient pas à en clore le sens.

La dissolution des différences n’affecte pas seulement le couple vengeur-meurtrier, mais aussi — et d’abord, peut-être — le couple vengeur-victime. Dans le double devoir du souvenir, devoir de deuil et devoir de vengeance, Hamlet accepte de devenir celui dont il porte déjà le nom, comme tant de fils shakespeariens :

Remember thee?
 Yea, from the table of my memory
 I’ll wipe away all trivial fond records,
 All saws of books, all forms, all pressures past,
 That youth and observation copied there (I. 5. 97-101).

Son exclamation finale au bord de la tombe d’Ophélie : “This is I, Hamlet the Dane” (V. 1. 224), en écho à l’invocation au Spectre — “I’ll

¹⁴ Le travail du théâtre dans le théâtre s’apparente ici à celui du rêve qui condense le contenu manifeste pour mieux cacher le contenu latent.

¹⁵ Enée, portant sur le dos son vieux père Anchise, fuit les ruines de Troie.

call thee Hamlet / King, Father, royal Dane. Oh answer me.” (I. 5. 44-5) —, signale que l’identification est achevée. Qu’est Hamlet dès lors ? Fils ? Père ? Ou meurtrier ? Tout cela à la fois, et c’est sans doute pourquoi il périt par une arme qui renvoie à la victime comme à son assassin, à Claudius comme au Vieil Hamlet : une épée empoisonnée ¹⁶.

On voit comment, dans la dissémination des signifiants à la poursuite d’un signifié à jamais inaccessible (dont le meilleur exemple est cette scène du Verger jamais montrée, toujours re-présentée), Hamlet n’est jamais seulement Hamlet, et Claudius jamais seulement Claudius, tout comme la voix du Roi de Comédie, pur signifiant, ne renvoie ni à Enée, ni à Pyrrhus, Claudius ou bien Hamlet, mais à tous et aucun à la fois, en une ronde qui diffère le sens dans le jeu des différences abolies. Chameau, belette, et baleine tout à la fois, images et identités fluctuent sans fin, en une oscillation qui est à la fois métaphore et produit de la crise de l’indifférenciation inaugurée par le crime et perpétuée par la vengeance.

Seul le sacrifice peut mettre un terme à la spirale de la vengeance, car il détourne l’agressivité de la communauté sur une victime qui, par sa nature ou son statut, n’est jamais susceptible d’être vengée, ainsi que l’explique René Girard :

Le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes réelles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d’être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance. Il fournit à un appétit de violence dont la seule volonté ascétique ne peut pas venir à bout un exutoire partiel. . . . Le sacrifice empêche les germes de la violence de se développer. Il aide les hommes à tenir la vengeance en respect (Girard : 1972 35).

Il convient donc d’interroger (une fois de plus) la scène finale: le combat cesse-t-il faute de combattants ? Sommes-nous au terme du processus décrit par Ulysse où “appetite... / Must perforce make an

¹⁶ L’épée a bien sûr une double valeur : c’est l’arme dont Hamlet transperce Claudius, mais d’abord celle dont il a transpercé Polonius. Les symétries de l’esthétique de la vengeance impose qu’Hamlet périsse ainsi.

universal prey, / And last eat up itself' ? S'agit-il alors à l'acte V de la généralisation du mouvement réflexif qui court dans toute la pièce, depuis "l'artificier qui saute avec sa charge" (III. 4. 207), jusqu'aux flèches qui retournent à l'archer (IV. 7. 21-3) et autres "purposes mistook / Fallen on th' inventors' heads" (V. 2. 363-64), desseins qui retombent sur la tête des auteurs et donnent à Fortinbras le trône de Danemark? Ou doit-on, voyant le pouvoir pris en main par un personnage *étranger* à l'action après un court mais significatif hiatus dans la progression dramatique — Fortinbras entre en scène *après* la mort d'Hamlet (Kott 311; Fowler 174) —, considérer que la vengeance s'est éteinte dans le sang d'une victime sacrificielle, en l'occurrence Hamlet le *pharmakos* ?

Celui qui transgresse l'ordre sacré, ou son substitut émissaire, écrit Roger Caillois, doit être expulsé de la communauté, refoulé au *limen* :

On expulse le criminel, on le conduit sans armes et sans provisions à la frontière du territoire national. On laisse aux étrangers, aux bêtes ou aux éléments le soin de le détruire. . . . L'homme est fréquemment livré à la merci de l'Océan dans un canot sans agrès. Dans le vieux droit norvégien, le proscrit est abandonné dans une embarcation qui fait eau de toute part. Quand l'Etat assume la charge de faire disparaître le pestiféré . . . il délègue un homme, le bourreau (Caillois 57).

L'exil d'Hamlet en Angleterre a tous les caractères d'une expulsion rituelle. Derrière la simple machination politique, le texte laisse transparaître les prémices de la métamorphose d'Hamlet en victime émissaire. Le Prince doit quitter la terre danoise ; le soin de son exécution est laissé à un étranger, le souverain anglais — "Do it England" (IV. 3. 61). S'il est certain que le voyage ne peut se faire que par mer, l'insistance du texte sur l'épisode des pirates (pas moins de 62 vers) le charge d'un poids symbolique très fort et le rapproche du rituel dont parle Caillois. Hamlet, tel une fièvre, ravage le sang de Claudius (62) ; seul son départ peut le guérir, et avec lui, le Danemark (63). Le Prince use d'un langage qui évoque la purgation qu'opère la mort de la victime sacrificielle. C'est ainsi qu'à Rosencrantz et Guildenstern qui

lui rapportent la colère du roi, “marvellous distempered with choler” après l’épisode de *La Souricière*, il réplique :

Your wisdom should show itself more richer to signify this to his doctor, for, for me to put him to his purgation would perhaps plunge him into far more choler (III. 2. 276-78).

Hamlet a d’ailleurs toutes les qualités requises du *pharmakos*. Il est à la fois même et autre, dans et hors de la communauté: il est “le Danois”, tête de ce corps qu’est l’Etat (I. 3. 24), *roi* candidat au sacrifice qu’évoque Girard (Girard : 1972 27), héros miroir de sa communauté, comme l’écrit Naomi Conn Liebler :

The hero, by embodying the very same conflicts, contradictions, and ambiguities that plague the community, re-presents the communal crisis. Heroic subjects mirror their worlds, and thus reflect the limitations of those worlds. To preserve itself, the community must efface the image of itself, like *Richard II* shattering the mirror (Liebler 24).

Mais il est aussi “l’Etranger”, le Fou qu’exile sa folie et qui revient d’entre les Fous à l’acte V. Autre, homme des marges, il l’est à double titre : “exilé de l’intérieur” et exilé à l’extérieur. Le fou, suggère René Girard, “partage avec son maître [le roi] une situation d’extériorité, un isolement de fait”, ce qui le rend “éminemment sacrificable” (Girard : 1972 28). Enfin Hamlet, le *pharmakos*, est porteur du *pharmakon*, substance ambivalente à la fois poison et remède et qui, au bout de l’épée “démouchetée”, guérit le Danemark au moment même où elle empoisonne son Prince (Derrida)¹⁷. Tous les stratagèmes de la pièce se retournant en effet contre leurs auteurs, celui-ci ne fait pas exception. Conçu pour guérir Claudius du Danois, il va guérir le Danemark de Claudius. La victime émissaire revient frapper à la source. La purgation aura bien lieu. David Kaula (241-55) voit, dans la phase finale de la pièce, tous les signes d’une cérémonie sacrificielle dont Hamlet serait la figure christique (254). Le duel truqué avec son épée “ointe” (IV. 7. 149) est préparé, écrit-il, “as a kind of sacrificial ritual

¹⁷ Jacques Derrida, dans *La Dissémination*, en suivant l’itinéraire du *Phèdre* de Platon, voit dans le supplément de l’écriture un *pharmakon*. Faut-il rappeler l’importance du sceau paternel dans la phase finale de la pièce ?

equipped with sacramental objects : Laertes' lethal 'unction,' the poisoned 'chalice' and the 'table prepared' with 'stoups of wine.'" La scène est encadrée comme il se doit de deux absolutions (V. 2. 198-226 ;V. 2. 308-10) :

Exchange forgiveness with me, noble Hamlet,
Mine and my father's death come not upon thee,
Nor thine on me (V. 2. 308-10).

Ce qui devait être un rituel sacrilège recouvre par l'inversion un caractère d'orthodoxie.

La lecture sacrificielle de la pièce, pour tentante qu'elle soit, ne permet pas d'éliminer totalement la lecture nihiliste qu'en font certains critiques, et ce n'est d'ailleurs pas souhaitable. Il semble possible cependant de renforcer la lecture sacrificielle en rappelant les origines rituelles du genre tragique, qu'Aristote fait remonter au dithyrambe, poème lyrique qui accompagnait le culte tumultueux de Dionysos (*La Poétique*, chapitre 4). On sait qu'il était marqué de sacrifices animaux, des boucs en particulier, et que c'est au "chant du bouc" sacrifié que la tragédie doit son nom. La tragédie, en d'autres termes, est un rituel sacrificiel. On pourrait émettre l'hypothèse que Shakespeare, dans *Hamlet*, fait se rencontrer la "Tragédie de la Vengeance" et la "Tragédie du Sacrifice" — c'est-à-dire la Tragédie *comme* sacrifice — et que, soulignant peut-être au passage, comme nombre de ses contemporains, la contradiction interne perceptible dans le vocable même de *Revenge Tragedy*, il règle la question de la vengeance dans sa pièce non pas en recourant à la répétition du geste initial, c'est-à-dire à un autre crime, mais à sa re-présentation, c'est-à-dire au théâtre¹⁸. Théâtre et Vengeance obéissent à la loi de la répétition, mais l'un est sacrificiel, tandis que l'autre ne l'est pas. L'une des réponses de Hamlet à l'impossibilité de satisfaire la demande du Spectre est le Théâtre, c'est à dire la substitution du sacrifice à la vengeance. Le souhait final du Prince *Hamlet* est identique à celui de son Père : "remember". Mais là où le Père exigeait du sang, le Fils demande des mots :

¹⁸ La vengeance par quelque artifice dramatique est un des *topoi* du genre (voir la *Spanish Tragedy* de Kyd).

Horatio, I am dead,
Thou livest; report me and my cause aright
To the unsatisfied (V. 2. 317-19).

C'est-à-dire du théâtre. Horatio, seul survivant, donc seul à pouvoir *venger* Hamlet, va *écrire Hamlet*. Ses derniers mots sont un appel à dresser les tréteaux, pour que la Parole théâtrale puisse se faire entendre, et qu'il puisse, tel un Prologue, "délivrer" au public, à nous tous qui sommes "simples figurants muets, ou public de ce drame" (314) le legs de la mémoire :

... give orders that these bodies
High on a *stage* be placed to the view.
And let me speak to th'unknowing world
How these things came about. So shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural *acts*,
Of accidental judgements, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And in the upshot, purposes mistook
Fallen upon th'inventors' heads. All this I can truly *deliver*.
(V. 2. 356-65; c'est moi qui souligne)

La pièce propose bien une purgation, mais la purgation par le sang est redevenue purgation théâtrale, *katharsis*. En transformant la Vengeance en Sacrifice, Shakespeare retourne aux origines sacrées du théâtre. Ce retour a été préparé tout au long de la pièce par Hamlet, le Vengeur-Acteur, qui à l'action violence préfère substituer l'action dramatique ($\delta\rho\alpha\nu$), seule *mimesis* lui permettant d'échapper au cercle infernal de la répétition.

A. Crunelle-Vanrigh ¹⁹.



¹⁹ CERRA (UPRESA 5065 du C.N.R.S.) Université de Montpellier III.
A. Crunelle Vanrigh, 4 C rue Roland, 59800 LILLE (France)

BIBLIOGRAPHIE

- Adelman, Janet.** *Suffocating Mothers* (New York and London : Routledge, 1992).
- Alexander, Nigel.** *Poison, Play and Duel* (London : Routledge, 1971).
- Belsey, Catherine.** *The Subject of Tragedy* (London : Routledge, 1991).
- Caillois, Roger.** *L'Homme et le sacré* (Paris : Gallimard, 1950).
- Derrida, Jacques.** *La Dissémination* (Paris : Seuil, 1972).
- Edwards, Philip.** "Tragic Balance in *Hamlet*," *Shakespeare Survey* 36 (1983).
- Fowler, Alastair.** "The Plays within the Play of *Hamlet*". 'Fanned and Winnowed Opinions': *Shakespearean Essays Presented to Harold Jenkins*, ed. Mahon, John W. and Pendleton, Thomas A. (London and New York : Methuen, 1987).
- Girard, René.** *La Violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972).
- . *Shakespeare: Les Feux de l'envie* (Paris : Grasset, 1990).
- Kaula, David.** "*Hamlet* and the Image of Both Churches", *SEL* 24 (1984).
- Kott, Jan.** "Hamlet and Orestes", *PMLA* 82 (1967) 311.
- Liebler, Naomi Conn.** *Shakespeare's Festive Tragedies: The Ritual Foundations of a Genre* (London and New York : Routledge, 1995).
- Mack, Maynard.** "The World of *Hamlet*", *The Yale Review* 41 (1952).

